

『ある戦いの記録』について

伊 藤 勉

1

筆者は „Der Proß“ (1917年) からカフカ文学の研究にはいった。¹⁾ この作品は1912年の „Das Urteil“ „Die Verwandlung“ にはじまるカフカの中期の代表作である。しかし、この作品と取り組むうちに、1912年 „Das Urteil“ 以前の世界、カフカの初期作品の世界にぜひとも遡及し、カフカの文学をいわばその発生地点から把握したいという気持が募ってきて、今回カフカの初期作品にアプローチしようと思う。„Das Urteil“ 以前の作品に属するのは „Beschreibung eines Kampfes“ (『ある戦いの記録』(未刊) „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“ (未刊) „Betrachtungen“ (1912年12月刊) の3作であるが、今筆者が対象とするのは、このうちもっとも重要と思われる、しかも現存する作品のうちではもっとも初期に属する『ある戦いの記録』である。²⁾ この作品はそのとりとめのなさの故にか、従来あまり注目されずに見すごされてきたのであるが、それでも Emrich や Sokel がその重要性に言及して以来、最近では Brod の編集した以前のカフカの草稿にもとづいた実証的研究も緒についたようである。³⁾ それ故、この小論はこれらの研究を視野に置きつつ、カフカがこの処女作で定着した世界の核心を把握することをめざす。

一読してこの作品は入り組んだ構成、飛躍の多い筋、幻想的イメージにあふれ、とりとめなく混乱している。ここでは人も事物もしっかり地上に立っているのではない。人は自由に自然を創り、事物は擬人化されて人を脅迫する。人は夜の町を飛翔し、建物は理由もなく倒壊し、石像の衣は風になくびく。(B45) 人も事物も重力を失ったかのようにフワフワと浮遊する。すでにこの作品の冒頭にかかげられたエピグラム、 „Und die Me-

nschen gehen in Kleidern/*Schwankend* auf dem Kies spazieren“⁴⁾が作品全体のこの浮遊するイメージを先取りして告知している。そこにはたしかに H. Politzer の指摘するように, *Jugendstil* や „Der Kunstwart“,あるいは当時のウィーンの新ロマン派, とくに初期ホフマンスタイルへの共感もあろう。⁵⁾ 文章もまたカフカの後の散文の, 日常的な事物のみならず幻想をも冷静に定着してゆく簡素で, かたい輪郭をもった典型的なカフカの散文ではなく, むしろ詩的であり, あわだちあふれるおのがイメージ, 幻想に圧倒されていてそれを十分に自分の文章にからめとることに成功していない。(この点, この作品の中から後に抜粋され手を加えられて1909年, 雑誌『ヒュペーリオン』に発表された2つの対話は, 分量もかなり短縮され, 重くるしく不器用な修辞が削除され, センテンスが短かくなっている。しかも表現としてはいっそう鮮明になっている箇所がいくつもあり, 作者の *Stil* の進歩がはっきりとうかがわれるのであるが。)ともあれこの作品では 1) *Erzähler* が次々に交代するという点, 2) 主観性がそのままの形で表出されているという点でカフカの後の作品の特徴であるところの 1) 主人公の *Einzelperspektive* に貫かれた統一的で, 2) 現実と幻想がうち合わされて一体化したカフカの宇宙とは様式上, おおいに異っている。しかし, 様式上のこの相違にもかかわらず, *Motiv* の上ではすでにカフカの作品の原型的なものが出ている, と筆者は考え, それを以下にのべる。⁶⁾

2

まず手がかりとして, この作品の構造を分析する。この作品は全体が3章に分かれ, 第2章が1, 2, 3, 4の4つに分かれ, そのまた3がa, b, c, dの4つに分かれるという, カフカの他の作品にはみられない奇妙に入り組んだ枠構造をなしている。M. Brod はこうした奇妙な章分けは, 「ドイツ語の宿題を想起さす」(B311)と述べているが, こうした細かい項目に分けて書く書き方は, むしろ幾何学の教科書とか, 哲学書の形式に似ているのではないか。つまり, これは「証明」を, カフカ流の「生きることが

不可能である証明」という内容に対応する形式なのではないか、と筆者には思われる。しかしまず、全体の構造を枠と交代する登場人物の関係に注意しつつ分析し、その結果を図示すると次のようになる。

— I (Ich-Bekannte)

II Belustigungen oder Beweis dessen, daß es unmöglich
ist zu leben

1. Ritt

2. Spaziergang

① —3. Der Dicke

a. Ansprache an die Landschaft (Dicke 登場)

—b. Begonnenes Gerpräch mit dem Beter (Dicke-Beter)

② ③ c. Geschichte des Beters (Dicke-Beter)

—d. Fortgesetztes Gerpräch zwischen dem Dicken und dem
Beter (Dicke-Beter)

—4. Untergang des Dicken (Dicke 退場)

—III (Ich-Bekannte)

上図の如く、形式面からみると3つの枠から成り、話の中に話がうめこまれている、形式をとっている。標題はIIにのみあって、I, IIIにはない。IからIIからIIへの論理的なつながり目は欠如している。I章のIchはいきなりII章の空想の世界に飛躍している。ここでIchはder Dickeには会い、Dickeが水没するまでのほんの短かい時間に聞くのがIIの3, b→c→dの長大な話しであり、これは物理的時間に対応してはいない。IIの4でDickeは水没して姿を消す。Ichはこの光景を目撃する者として再び登場しIIの3全体をしめくくっている。IIの4からIII章への論理的な移行もまた欠落しており、III章の冒頭はいきなりI章の最後と結びついている。このように、I→IIIという直接の結びつきがあり、II章にはその中間に、I→III章との論理的つながりが稀薄なままに挿入された中間部という形式をしている。I→IIIというまとまりのある外枠はStilの上からもrealistischであるが、他方、中間部II章はI章のIchの夢がパノラマ風に展開されたものではないか、と思われるほど夢幻性が著しく、Surrealismusを思わせるようなイメージに満ちている。このように作品はI→III、と中間部II、と

いう *Stil* の異質な2つの層から成る。

次に、この作品では登場人物、語り手が次々に交代するから、それを上図で()の中に示した。これからしてまず、I→III章では、*Ich*—*Bekannte* がひとつのペアをなしている。次にII章では様々な要素はあるが、中心的な部分と思われるのはII, 3, b→c→dにおける *der Dicke* と *der Beter* の対話である。それ故、中間部II章からは *Dicke*—*Beter* というもうひとつのペアが抽出される。

カフカはこのような手のこんだ劇、一種の幻想的な劇中劇で一体何を言おうとしたのか？ 筆者は、カフカにおいて中心的な問題は自我とそのありようであるという観点から、この4人が語る話しの内容そのものよりも、この4人の関係に注目したい。

3, 1)

ここではまずI→IIIの *Ich*—*Bekannte* の関係を検討する。

第I章冒頭で *Ich* は夜会のテーブルに1人坐り酒を飲んでいる。そこに *Bekannte* がやってきて自分の恋のアヴァンチュールをこの *Ich* にむかって自慢しかける。*Ich* はこれを挑戦と感じたのだろう、*Bekannte* をにぎやかで暖かい夜会から、夜の冷たい郊外のへ丘への散歩に連れ出す。(B12)すでに冒頭のこのシーンで *Ich* と *Bekannte* は対照的な人物として設定されているのがわかる。*Ich* は孤独な、社交界になじめぬ人物であり、知人は逆に外交的で社交界にみじみ、しかも女性とかかわりがある、つまり生と現実の側の人物である。そして *Ich* は知人に対して *Kampf* を意識する。両者の間には対立・葛藤がある。作品に即して両者のこの *Kampf* の様相を少し追ってみよう。すでに *Ich* が知人を夜会の席からラウレンチベルクへ誘うのは、知人を暖かさ、共同体といった側から冷たさ、孤独、疎外された生の側へひきよせるのを意味している。(*Ich* は *Monolog* で、自分が知人を救出したのだと言うが (B14)、これは自分を強者として正当化しようとする *Ich* の強弁である。物語はもっぱら、戦いを意識した *Ich* の *Einzelperspektive* を通して語られるが、*Ich* の意識は不断に自己正当

化につとめることで一貫している。これは Josef. K などカフカの主人公に共通の傾向だ。）夜会においては知人が Ich より優越している。というのも知人は Mädchen と関係があるが、Ich にはないから。Mädchen はカフカにおいて現実と生の側を代表する機能を持っている。知人は女性から2度接吻されたが、Ich はそうされない、むしろ知人と Mädchen の抱擁を強引に引きはなす。(B13)。そして戸外に出てはじめて Ich は元気を回復し、勝利感さえ感ずる。(B13) これに対し、夜会や Mädchen とのつながりを断たれた知人は「うなだれて一語も口をきかなくなった」(B14)。しかし、知人は Mädchen への思いにひたることによって Ich にやはり優越しているのである。(B16, 17)。Ich は知人に „Komiker“ と呼ばれることによって急に自分の依存性に気付く。Ich の Monolog がそれを示している、「彼を獲得できないにしても、彼は人々の前で私に価値を与えてくれるだろう。……。娘が彼を破滅させてはならない。……。彼を娘たちが私から奪ってはならない。いつも彼は私の近くにいななければいけない。この私でなくて一体どこの誰が彼を保護してやるだろう」(B17)。つまり、Ich-Bekannte の関係は単に両極の Kampf ではなくもっと ambivalent な関係なのである。知人と戦うこの Ich は実は現実と生の側に属するこの知人を自分の生存のために必要としているのである。⁷⁾

この認識に達した後の Ich の態度は Ambivalenz そのものである。自分の無用性を感じて立ち去ろうとしたり、逆に知人から離れまいとする。(B20) 知人に気に入られようとして知人より背を低くかがめて歩くという屈従さえみせる、それを知人に見とがめられると逆に攻撃的に出る。要するに Ich の態度は分裂した ambivalent なものである。こうした現実の Konflikt に耐えられず Ich はⅡ章での仮像の国に逃避するのである。このⅡ章はあとまわしにし Ich-Bekannte の話が続けられているⅢ章をみよう。

Ⅲ章に至って両者の関係は著しい変化を示す。まずⅠ章ではもっぱら Ich が語り、あるいは豊富な体験話法や Monolog によって Ich の内面が示され、知人は沈黙していたのに対し、このⅢ章で主に語るのは知人で

ある、ということがある。そして更に Ich と知人の力関係も逆転する。そのきっかけとなるのはまたしても Mädchen である。Ⅲ章での知人の話、告白はある意味で恐るべきものだ。Ⅰ章における知人は社交上手の、恋に酔う者であったのにこのⅢ章での——ここでは冷たく寒い夜のラウレンチベルクが、いいかえれば社会関係の網の目から削落した裸の実存の本居地が舞台になっていることを想起しよう——知人の告白によれば、彼の恋人を語るその語り口には何か冷えびえとしたもの、生に対する幻滅がある。恋人が笑い時の口の格好を彼は „listig und greishaft“ (B61) と感ずると述べる。そしてこの恋に酔っていたはずの知人は「この始まったばかりの恋に、恥ずべき行為とか、不実とか遠い土地への旅立ちによって結末をつけることだってできる」(B62) と考えていることを告白する。⁸⁾ 知人は我々がⅠ章で見たほど統一ある堅固な人物ではないのだ。崩れてゆくこの知人を Ich は更に追撃して言う, „Sie werden sich morden müssen“ (B63)。これに対し知人も反撃する, „Niemand liebt Sie. Sie erreichen nichts.……。Lieben können Sie nicht, nichts erregt Sie außer Angst“ (S63)。ここに Ich の正体もまた見抜かれている。これは両者の Kampf の頂点だ。次に Ich は知人にむかって „Ich bin verlobt, ich gestehe es“ (B64) と言い放つここで Ich は Mädchen という知人の最大の武器を奪ったといえる。知人はかくして敗北する。Mädchen という重しを自分の側にひきつけることによって、この戦いの „Schaukelbretter“ は最終的に Ich の側にかたむくのである。⁹⁾ 敗北した知人は自分の腕にナイフをつきたてる。Ich は流れ出す血(生命の象徴)をすすする。この Szene にあいて、Ich は知人に対していかに依存的であり、一種、吸血鬼的存在であったかが暗示されていると思われる。¹⁰⁾ かくて Ich—Bekannte の Kampf は Ich の勝利に終わった。Ich は負傷した友人を支えてラウレンチベルクを下りる。¹¹⁾

しかし、Ich のこの勝利は ironisch なものである。なぜなら、Ich にとって知人は元来、破壊の対象ではなく「獲得」(B17)の対象であり、それ故知人は Ich に価値を与え、Mädchen や社交界へ、共同体や現実の

側に Ich を近づけてくれる機能を担っているからである。Ⅰ章における知人の堅固で統一的な人物像がⅢ章において徐々に崩れて Ich の裡に吸収されてしまうことにも示されているように、Ich と知人は元来客観的に存在する対立ではない。知人は Ich の *Dopplgänger* であり（当然その逆もいえる）、Ich の切実な関心であり彼の生の *positiv* な可能性なのである。それ故、Ich は知人を傷つけることによって自分自身の生きる可能性をも傷つけ破壊するのであり、これは一種の自殺行為である。¹²⁾ それ故、Ⅰ→Ⅲ章の Ich—Bekannte の *Kampf*, その結果としての Ich の勝利とはカフカ流の「生きることが不可能の証明」*Beweis dessen, daß es unmöglich ist zu leben* (B26) に他ならないのである。カフカはここで自己をひきさく *Konflikt* を Ich—Bekannte という対極性を設置し、2つの生の可能性を示す人物の *Kampf* して表現したのである。この2人の間の *Kampf* の特徴たる著しい *Ambivalenz* も本質的に、この *Kampf* が外部にあるものではなく、内部にあることに由来するのである。

かくて我々はⅠ→Ⅲ章のテーマが「生きることが不可能の証明」であることをみた。ただ、ここで注目されるのは知人が腕にナイフをつきさす行為が „wie im“ *Spiele* (B65) (und stieß es dann *wie im Spiele* in seinen linken Oberarm…) と表現されていることである。実際、知人の傷は浅く死にはしない。自殺のポーズだけであり *spielerisch* だ。„wie im *Spiele*“ はこの作品全体の人も物も無幻的にフワフワとただよう一種 *spielerisch* な雰囲気と深くかかわっている。これは1912年以降の作品と比べるとよりはっきりする。作者が *Felice* に出会って現実結婚の試みをする1912年以降の作品『判決』や『変身』といった舞台がしっかりと現実の中に設定された作品においては、主人公を悩ます自我の分裂はもはや „wie im *Spiele*“ に解決（むしろ回避）されるのは許されない。*Georg* や *Gregor* は父という絶対に避けられぬ敵対者を持つことによって自我の分裂をいっそう強く感じざるを得ず、しかもこれを現実的に解決することができないが故に両者は共に自殺によってこの分裂を解決しようとする。このように主人公の自殺によってこの両作品は非常に悲劇的な感銘を与える。

これに対し『ある戦いの記録』における知人の自殺は „wie im Spiele“ に行なわれ、真似ごとにとどまる。1912年以前と以後の作品における作風のこうした著しい相違は作者の自分を把える鋭さ、自己認識の度合いに由来し、これはカフカの伝記的状况とも正確に対応している。たとえば彼は『父への手紙』で「結婚の試み」をメルクマールにして2つの時期をはっきり分けている。いわく、「結婚の試みをするまで僕はいはば、心配事やいやな予感はあるものの正確な帳簿付けをしないでブラブラしている商人みたいにしてくらしてきました。（中略）すべて記入されるが1度も決算されることはないのです。しかしとうとうどうしても決算せねばならぬ時が来ます。それが僕の Heiratsversuch なのです」。¹³⁾ 1912年以前にはカフカの自己は「決算」Bilanz を迫られていない散漫な自己なのであり、それ故 „wie im Spiele“ という表現がでてくるのである。このあたりからも『ある戦いの記録』というこの初期作品の占める位置、場所といったものがうかがわれる。

3, 2)

我々はすでに無標題の I → III 章が実質的には「生存不可能の証明」であることをみてきた。ところで第 II 章は „Belustigungen oder Beweis dessen, daß es unmöglich ist zu leben“ という標題がついているのである。しかも前述した如く、比較的 *realistisch* な *Stil* の裡におさまっている I → III 章と比べて、この II 章は *traumhaft, surrealistisch* な *Stil* が著しい。とすればこの第 II 章は I → III 章で根本的に告げられた「生存不可能の証明」の *Motiv* を *Realismus* の枠を外すことによっていっそう大胆に、放恣な主観的幻想をむき出しにしてよりいっそう徹底してこの *Motiv* を変奏することを意図しているのだ。

II 章の核心は II 3 b→c→d の *der Dicke-der Beter* の関係と対話にあるが、この II 章は II 1. 2. 3 という導入部を持っているので、まずそれについて一瞥しよう。この部分は要するに I 章における *Ich*, 不断に *Kampf* を意識しそれ故自己正当化の強弁につとめる *Ich* の抑圧された潜在意識の

直接的投影といえる。日常的意識が規制し抑圧してしまう我々の潜在意識が夢の中で可視的な映像となって展開するのと同じことで、Ⅰ→Ⅲ章の *realistisch* な枠内では十分に描きえなかった Ich の実相——現実と生からの深刻な疎外——がこの部分であらわに描出されている。Ich は現実の知人との *Konflikt*（これはすでにみたように Ich 内部の *Spaltung*, *Konflikt* に他ならないが）からのがれて主観的夢想の国にはいる。¹⁴⁾ 彼は知人を馬にしたててのりつぶし、復しゅうをはたす。彼はまた自由に自然を創る神の如き全能者としてふるまう。しかし Ich のこの世界支配は純粹に言葉だけによるものであり、現実における無力、非力の裏がえしの白昼夢にすぎない。それ故、彼が眼を閉じると、彼に支配されていた自然は自立して逆に彼を脅かす (B29)。樹から落下して眠りからさめるとそれ故この Ich は、「自分の無力と不幸を感じ……今やこの悩みから脱け出ることとは不可能であると思われた」(B32) と正当にも悟るのだ。Ich のこの一種の *Märchenland* への逃避と、そこでの全能の世界支配は „*Belustigung*“ であり、しかもそれは本来、根拠のない言葉の戯れにすぎぬ、Ich はこの国では生きられぬのだ。„*Belustigung*“ と „*Beweis dessen, daß es unmöglich ist zu leben*“ が *oder* で等置されている理由はそこにある。

次にⅡ章のペア *Beter*—*Dicke* の関係をみる。さて、この *Beter* は夜会の席で喜劇的な座興を演じて追い出される (B51)。Ⅰ章の Ich も夜会にはなじめない。*Beter* は *Mädchen* から「薄紙から等身大に影絵みたいに切りぬかれている」(B48)と言われ、自分でも「ショーウィンドウの中に消える輪郭をもたぬ影」(B45)にたとえるが、Ⅰ章の Ich もまた知人から「ブラブラゆれている棒きれ」(B12)と呼ばれている。両者に付与されているこうした共通の *Situation* や形象の共通性からしても両者は共通のタイプに属する。しかも、*Beter* は Ich よりも一層深化された *Variation* といえる。というのも、常に知人との *Kampf* を意識し自己正当化することによって自分を隠蔽しようとするⅠ章の Ich に対し、この *Beter* ははるかに弱々しく、自信がない。*Beter* は、「足を地面に下す前にまずつま先で軽く地面にさわってみる」(B39) 男である。自己を隠蔽し

ようとするⅠ章の Ich に対してⅡ章のこの Beter は仮面を脱ぎ自己をさらしている。すでに述べたⅡ章冒頭の Ich の夢想の中での Variation とあいまって、生から疎外された自我の実相はいっそう全面的にうきぼりされているのである。

これに対して Dicke は文字どおり興をはみ出すほどの大男であり(B33), この点、肉体をまったく欠いた影のような Beter の対極にある。Ⅰ→Ⅲ章と同様、ここでも対極性の原理によって Beter—Dicke のペアはつくられているのだ。しかもⅠ章の知人が恋に酔う男であったと同様、この Dicke も毎日教会に好きな Mädchen を見に来るといった、女性に対する positiv な関係によっても共通する。彼らは2人とも現実と生の側に属するのだ。かくて Beter—Dicke の関係は Ich—Bekannte の関係に相当するとわかる。しかもこうしたペアの各項をなす人物は Beter とか Dicke とか Ich とか Bekannte とかいう一種匿名の人物であり決して人間の「性格」とか「個性」とかを生々と描き分けることを目指しているのではない。これらの対立項をなす人物は作者の自我内部の Konflikt を仮托するための単なる表現機能であり、それ故、それ自身で独立して存在する（もしそうなら人物は個性・性格を示す）ものではない。かくて Beter—Dicke という関係もまた根本的には自我の分裂 Ichspaltung の問題性を両者の間の Kampf という形で一層徹底して変奏するのをめざしていると考えられる。この観点から、Beter—Dicke の関係を作品に即しつつ少し具体的に検討してみよう。

Dicke が教会にやって来るのはあくまで Mädchen を見るためであって Beter に会うためではない、ということにまず注目しよう。しかし目あての彼女は現われない、その代りに Dicke は人眼をひく奇矯な祈り方をする Beter を見る。つまり Dicke は Mädchen との関係の代りに Beter との関係にはいる。しかも、Dicke はこの奇妙な Beter に「好奇心」(B42)を抱いて Beter を追跡する。つまり Beter は自分の祈り方によって Dicke を Mädchen の側から自分の側へと誘惑した、と言える。こうした構造はⅠ章で Ich が Bakannte を夜会の席の恋人から引き離

し、自分の側にひきよせる構造と一致している。（カフカにおいては Ich と Welt, Macht との戦いはこのように処女作から一貫して女性を介在にして行なわれるのだ。）さて、つづいて Dicke は Beter をつかまえてから、健全な常識人の立場から Beter の不謹慎を批判・攻撃するが(B42), これも I 章冒頭で知人が自分の恋を Ich に語りかけるのに対応している, Ich は知人のこの態度を自分に対する攻撃・挑戦とうけとるのだから。さて, Dicke につかまった Beter は自分の疎外された生の Krise を実に様々な Situation やイメージによって繰りひろげるが,¹⁵⁾ 今, 我々の限定された観点からはそうした Beter の話し内容に立ち入るのは断念し, ただ Beter のそうした告白を聞く際の Dicke の態度や反応に注目したい。

たとえば, Beter が, 自分が人眼をひく祈り方をするのは他人に眺めてもらうためだ, と言うと(B42), Dicke はすかさず言う。„Ja, ich ahnte schon, seit ich Euch zum erstenmal sah, in welchem Zustand Ihr seid. Ich habe Erfahrung, und es ist nicht scherzend gemeint, wenn ich sage, daß es eine Seekrank auf festem Land ist.“¹⁶⁾ ここで, Ich habe Erfahrung と口走ることによって Dicke は実は Beter の同類であることをもらしている。この後の両者のやりとりには奇妙な Ambivalenz があり, それはとくに動作にあらわれる。基本的にそれは攻撃―防御の関係だが, 徐々に両者は一体化してきて素性を現わす, と前もってこの Kampf の輪郭を描いておこう。さて, このように Dicke が Beter の状態を解説してやると驚いたことに Beter は Dicke との話が理解できぬ, と言う, (Beter の防御)。するとこれに対して Dicke も文字どおり動作によって防御にまわる。(„die letzte Rettung der Ringkämpfer“)。Dicke は Beter とかわりになったことを後悔し始める, そのうち頭が動かせなくなる, 追いつめられた証拠だ。Beter は母親と庭にいる女性の日常的な会話についての Episode を語って Dicke の反応をみる。これはカフカの手紙からもわかるように, Beter が日常的な堅固な現実の世界に所属してはおらず, それ故にそうした世界に対しては驚異

を感じる人間であることを示している。¹⁷⁾すると Dicke はこの話はまったくわからない、と答える (Dicke の防御)。すると Beter は、「あなたが私と同意見であるのはけっこうなこと」とのべて Dicke を同類あつかいにする (Beter の攻撃)。Beter はつづいて、何の理由もないのに人が倒れて死に、家は倒壊するといった不安な幻覚を語ってきかすが Dicke はこれを無視し、さっきの Episode をも「まったく単純な話」と否定する (Dicke の防御)。しかしながら言葉の上での Beter のこうした拒否にもかかわらず、彼が Beter の話によって生の表層をゆさぶられ、生の堅固さに対する信頼を失っていく過程がみてとれる。そして、Ⅱ, 3. d, „Fortgesetztes Gespräch zwischen dem Dicken und dem Beter“ はこれまでの Dicke—Beter の関係の頂点であり、ここで始めて両者の関係が全面的に明らかになる。この冒頭で Dicke は „bedrängt“ に感じ (B56), Beter から逃げようとする、これは Dicke の最後の抵抗である。Dicke はついに „Sollte man nicht anders leben können!“ (B57) と叫ぶがこれは我々には悲鳴のように聞こえる。今や、教会の前で Dicke をつかまえ批難した健全な常識人たる Dicke の最初の優勢な立場は完全に崩れ去ってしまっている。Beter のこの嘆きに対して Beter は冷静に答える、Körper が消えてしまう不安を、夕暮れの中でみえるのが人間の本当の姿だということ、Körper をとりもどすためには教会で奇矯な祈り方をする必要がある云々と。これをきいて Dicke はかがみこんで泣く (B57), これは生の Nichts に直面した Dicke の絶望を意味している。Beter は Dicke の体の大きいことをのべて慰めるがもう遅い。Beter は更に彼の抱く生のイメージを雪中の樹の比喩で語る。(このみごとな比喩はのち『観察』に収録された)。この比喩において人間の存在は1度ずつ不安定—安定の両極にかしいだ後、最後に堅固さは „scheinbar“ として否定され、結局は不安定な浮動する、大地に根ざさぬものとしてイメージされている。すぐ前の段落においても、人間は空中をうかびただようコウモリにたとえられている (B58)。

今や Dicke は防御を止め、Beter と一体化する。Dicke はさっきは拒

否し否定したはずの庭にいる婦人の **Episode** をもう 1 度ききたいと言い「私たちは彼女を手本にしてふるまわねばならない」(B58) とまでのべるのだ。人間の生の **Festigkeit** を信ずるしかないことを **Dicke** は今や悟ったのである。**Dicke** と **Beter** の一体化は、**Dicke** が **Beter** を抱きしめることにも物理的な次元で示されている。かくて **Beter—Dicke** の **ambivalent** な戦いは **Beter** の勝利に終わった。現実と生の側を代表する **Dicke** が最初は **Beter** に対して優位に立っているが、**Beter** の語る虚無的な生の認識に徐々に染まり、日常的な生や現実に対する信頼を失い、敗北するというこのプロセスは基本的にすでにのべた I → III 章の **Ich—Bekannte** の場合と同じである。ここでも自我の社会的共同体的な極は破壊された。それ故これもまた「生存不可能の証明」に他ならない。それ故にまたこの **Beter** の勝利は **ironisch** なものである。勝利を占めたはずの **Beter** に歓びはない。„Mein Freund (**Beter** のこと) ging *mühsam*“ (B59) という結末の一句がそのことを示している。

4

これまで筆者は **Ich—Bekannte**, **Beter—Dicke** の関係、その **Kampf** の様相を軸にして『ある戦いの記録』を考察してきた。かくして得られた結論は、1) **Ich** は **Beter** に対応し、**Bekannte** は **Dicke** に対応し、**Beter—Dicke** の関係は **Ich—Bekannte** の関係をより **traumhaft** な次元 (**Stil**) でいっそう徹底して変奏するものであること、2) 各々の対立する人物は、対極性の原理によって自我内部の相反する両極が投影された表現機能としてあること、3) それ故、この作品における『ある戦い』とは究極的には自我内部の戦いであり、¹⁸⁾ それ故必然的に **ambivalent** な様相を示し、4) 内的な自我が最後には強力に発現して社会的な自我を破壊して勝利を占める、5) しかし内的な自我のこの勝利は不毛で自殺的なものであり、それ故実は敗北に他ならず、「生存不可能の証明」に至ること、等である。

Kampf のモチーフはカフカのその後の作品にも一貫して現われるカフ

カにおけるもっとも執拗なモチーフのひとつである。カフカはすでにこの出発点、処女作においてこの根本的モチーフを告知した、と言いうる。この作品で始めてカフカは、自我をひきさく内部の **Konflikt** を対極性の原理, **Ichspaltung** の方法によって可視的なものたらしめようとしたのである。カフカのこの方法——それは同時にモチーフであるが——がいかに関後の作品にも及んでいるかを、比較的初期の作品に限定して言及し、おきなおきたい。

『ある戦いの記録』よりもほんのわずかに後に書かれたと推定されている断片、『田舎の婚礼準備』の主人公 **Raban—Kafka** のアナグラムの自我もまた **Konflikt** の状態にある。花嫁を田舎に訪問せねばならぬという社会的義務感と、そうしたくないという本心の間に彼はひきさかされている。現実の次元でこの矛盾を解決できない彼は、夢の中で自己を2分し (**Ichspaltung**)、自分の肉体だけを田舎へ行かせ、自分は甲虫となってベットに寝ころんでいたいと空想する。(この発想は『ある戦いの記録』の **Ich** が知人との争いに耐えられず、自分が全能者としてふるまえる **Märchenland** へ逃走するのと同じであり、共にのちの „**Die Verwandlung**“ のモチーフの先駆だ)。ここでも義務を遂行する社会的自我よりも、甲虫の形をした内的自我の方が強力にでている。

1912年の決定的な作品 „**Das Urteil**“ においても、そのテーマは一見するとたしかに息子 **Georg** と父との **Machtkampf** であるが、その底に底流しているのは主人公 **Georg** の自我の分裂であることを見のがすわけにはいかない。**Georg** は老衰し、隠退した父に代って商売を発展させ、金持ちの娘と婚約したばかりの、現実的で有能な若者である。ところが、この統一ある堅固な彼は、この作品の中で秘かに1人の **Doppelgänger** を持っているのだ。ロシアの友人がそれに相当する。この友人は成功者 **Georg** とは逆に、遠い荒涼たるロシアの地にまで流亡した、孤独で病身の独身者である。ここでも自我の分裂は対極性の原理によって設定されているのである。**Georg** は父との **Kampf** に敗れるが、それは彼が自分のこの分裂を現実的には克服しえないことに原因がある。その意味で、**Georg**

の婚約者が言う奇怪な言葉、「ゲオルク、あなたにそんな友達がいるのなら婚約しはいけなかったわ」は真実をついている。Georg がロシアの友人をいかに自分とは無縁の者と思い込もうとしても、彼は Georg 自身が自分の内部から外部へ、遠くへ追放した、自我の negativ な部分であり分身なのだ。Georg がそれを認めようとしただけ分裂はより深刻になっているといえる。（すでにみたように『ある戦いの記録』では対立する人物は最後には了解しあう）。社会的成功者 Georg は『ある戦いの記録』における Bekannte, Dicke の後裔であり、ロシアの友人は Ich や Beter の後裔である。Bekannte, Dicke がその社会的優位にもかかわらず、結局は内的な、negativ な自我たる Ich や Beter に敗北するのと同様、成功者 Georg もまた人生の敗残者たるロシアの友人によって敗れるのである。基本的な構図は同じであり、こういう点からしても『ある戦いの記録』の重大性がわかる。

商売上の成功栄達、結婚などによって示されるこうした社会的自我の方向を、カフカの内的な自我はむしろ罪、本来的自己に対する裏切りとして一面では否定していると思われる。内的自我へのこの集中は後に、孤独、禁欲、純潔、独身生活、菜食主義などとなって具体的に現われてくるが、それはとりわけ、自分の本質的使命として強く自覚されてくる「書くこと」Schreiben への集中として強力に現われてくるのである。

5

このようにカフカの初期作品において、内的自我は社会的自我の発現を圧倒し、抑えるのであるが、それだけに終るのではない。敗れた社会的自我はまた復活しようとする、その注目すべき一例は短編集『観察』（1612）の中にある小品 „Entlarvung eines Bauernfängers“ である。¹⁰⁾ この小品の「私」は2時間も「私」につきまとうて離れない男を最後に „Bauernfänger“ であると見破り、この男をふりきって夜会の席に入るのに成功する。この場合、田舎から出てきて社交界にひかれる「私」は Bekannte や Dicke の後裔であり、田舎者を自分の方に誘惑しようとするつきまとう都

会人 „Bauernfänger“ は Ich や Beter の後裔であるが、ここでは従来とちがって前者が後者をふりきる、という形で小品は結ばれているのである。

「私」と „Bauernfänger“ の関係はこの小品の原型と思われる 1910年7月19日の日記を参照すると一層はっきりする。日記においては夜会にあって行こうとする「私」と路上にいてそれをひきとめる独身者「彼」との対話、関係が記されている。ここでははっきりと「私は」「村から出てきた青年」と設定されている、つまり **Bauern** だ。これに対して「彼」は「独身者」と設定されている。『ある戦いの記録』における Ich や Beter といった系譜は、ほぼ5年後のこの日記では「独身者」という形象にまで発展しているとみることができる。²⁰⁾ そしてこの独身者に関しては、“**Sein Wesen is also ein selbstmörderrisches. … Der Mann steht nun einmal außerhalb unseres Volks**” と、その徹底して疎外された状況が強調されている。しかしむろん、この日記の「私」と「彼」も作者自身の自我の **Konflikt** の投影にすぎない。

ともあれ、この小品ではカフカの初期作品のうちでも例外的に社会的自我が内的自我の強い衝動を抑えるという終り方をしている。それ故、我々はこの小品を今までみてきた『ある戦いの記録』や『田舎の婚礼準備』『判決』の **Antithese** とみなしうる。この **Antithese** は全体からみればかなり非力ではあるが、それでもカフカが長くこの **Motiv** にこだわったらしいことは、日記中にもしばしば改作の試みがあり（1911年1月3日、6日）、1912年8月8日にやっと「さしあたり満足な形」にまとめたことから推測されうる。

このように、自我内部の相剋はいずれの極か一方が決定的に勝利を占めるのはありえず、永久の相剋である。**Synthese** のない永久の **Dynamik** である。²¹⁾ のちにカフカが **Schreiben** に集中するにつれ、M. Walser のいう文学的自我による市民的自我の吸収・還元がラディカルに進行するが、市民的自我は吸収されつくしてしまうのではなく、その反発力はいっそう強化してくる。その苦悩はとくに晩年の日記に色濃くでているように

思われる。いわく、

「僕はこの孤独と共同体 *Gemeinschaft* の間の国境地帯 *Grenzland* をほんの稀にしか踏みこえたためしがない。僕は孤独そのもののものの中によっても、むしろこの国境地帯に移住していたのだ。ここに比べればロビンソンの島は何と生々と美しい島であったことか」（1921. 10. 29）

ともあれ、カフカはその生涯と文学を貫く根本的 *Motiv* たる *Ich—Welt* の *Kampf* をこの処女作『ある戦いの記録』においてすでに表現したのであり、ここにこの処女作の大きな意味が存するのである。

注

- 1) 岐阜高専紀要, 9, 11, 12号参照。
- 2) むろんカフカは『ある戦いの記録』以前にも多くの習作を試みているが、すべて自らの手で破棄した。(1904年以前の親友, Oskar Pollak あての手紙参照)。それ故、この作品がカフカの処女作であるが、その成立年代については諸説があって一定しない。M. Brod によれば 1902—1903年。(Brod の編集後記。„Beschreibung eines Kampfes“ 1946 Schockn Books, S. 310。以後Bと略記する) K. Wagenbach によれば草稿Aは 1904秋—1905春、草稿Bはカフカがラテン字体を採用した時期から推定して 1907年以降。(Wagenbach : Franz Kafka. Franke, S. 237. H. Binder によればA稿は1904—1906年、B稿は1909冬—1910年、(H. Binder : Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, 1975, Winkler, S. 44, 81) etc.
- 3) 城山良彦氏は「都立大人文学報 No. 108」で1969年に出版された2つの草稿対照版（筆者は未見）についてその異同を説明し、同時にこの対照版についての L. Diez, J. Ryan の実証的研究を紹介していて参考になる。なお、P. U. Beicken, H. Binder もこの対照版とそれについての Diez, Ryan の研究を紹介している。(P. U. Beicken : Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung, 1974, Athenäum, S. 229, H. Binder, a. a. O, S. 47, 81) 現在の Brod 版は前半はB稿、後半はA稿を採用した混合形態であり、この点で厳密な文献批判の立場からは Brod 版は批難されているのであるが、その欠陥は筆者は上記研究書から両稿についての知識を補った。
- 4) このエピグラムは女友達 Hedwig にあてた手紙 (1907, 8, 29) に書かれた2連から成る詩の第2連がそっくりそのまま使われている。(F. Kafka : Briefe, 1958, Schocken, S. 39)
- 5) Wagenbach, a. a. O, S. 61. H. Politer : Kafka, der Künstler, Fischer, S. 45-50)

- 6) 結局カフカはこの処女作を発表しなかったが、Brod に請われて、この作品の中からかなりの部分を小品として発表している。まず、„Gespräch mit dem Beter“ (Ⅱ, 3. b の短縮されたもの) と „Gespräch mit dem Betrunkenen“ (Ⅱ, 3. c の後半部分) が 1909 年『ヒュペリオン』誌に発表されている。更に „Kinder auf der Landstraße“ (B 稿の 1 部分), „Der Ausflug ins Gebirge“ (Ⅱ, 1 の 1 部分), „Die Bäume“ (Ⅱ, 3. d の 1 部分), „Kleider“ (Ⅲ の 1 部分) の計 4 編が抜粋され、カフカの最初の作品集 „Betrachtungen“ (1912) に収録されており、『ある戦いの記録』というこの処女作が後の作品のまさに「石切り場」 Steinbruch (H. Politzer の用語。Poltzer, a. a. O, S. 54 参照) となっているのである。
- 7) Ich—Bekannte のこの関係は当時のカフカ自身の状況を生々しく反映している。学生時代の友人 Pollak へのカフカの手紙の一節にこうある、「若い者たち全ての中で本当に僕が話をしたのは君とだけだ。君は僕にとって窓のようなもので、その窓からだけ僕は外をみることができた」(Kafka : Briefe, S. 20)。あるいは、Wagenbach はこの知人には当時カフカをプラハの上流階級社会へ紹介した級友 Pribam の特徴がみい出せる、とものべている。(Wagenbach, a. a. O, S. 134)
- 8) ここに至ってこの知人は『田舎の婚礼準備』の主人公 Raban の先駆であることが明らかになる。だから、Bekannte→Raban→Gregor という一貫した Motiv の系譜がひそんでいる。
- 9) これは W. Sokel の用語。Ich—Bekannte の関係についての視点は筆者は Sokel と一致している。(W. H. Sokel : Franz Kafka—Tragik und Ironie, 1964, Albert Langen, S. 35)。また H. Binder, J. Honeger といった論者たちもほぼ Sokel の視点をうけついでいる。(H. Binder : Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka, H. Bouvier, 1966, S. 375。J. B. Honeger : Das Phänomen der Angst bei Franz Kafka, Erich Schmidt, 1975, S. 177)。
- 10) この Motiv もカフカの本質的なもののひとつだ。この作品より 10 年以上も後に書かれた『父への手紙』(1919) でも自分の依存性は次のような自虐的な比喻で語られる,
 „Und den Kampf des Ungeziebers, welches nicht nur sticht, sondern gleich auch zu seiner Lebenserhaltung das Blut saugt“
 (Hochzeitvorbereitungen auf dem Lande, S. 222)
 『ある戦いの記録』のこの箇所との類似は驚くばかりである。
- 11) 負傷した友人を Ich が支え、かくて 2 人が一体となって山を下りてゆく最後のこのシーンは『審判』(1907) のあの最後の章のシーン、つまり死を覚悟した Josef. K と彼の Doppelgänger に他ならぬ 2 人の刑事が形づくる「生命な

きもののみが形づくりうる統一体」をすでに先取して、カフカにおける Motiv や比喻の一貫性を示唆している。

- 12) J. Ryan は『ある戦いの記録』B稿において、カフカが欄外に線引きした箇所を調べそれが多くは『判決』『変身』等に通じてゆく das Mord-bzw. Suizidthema に関連しているとのべている。(P. U. Beicken, a. a. O, S. 230) たしかに、隠秘な、いささか spielerisch な形ではあるがこの Motiv は『ある戦いの記録』に底流している。
- 13) F. Kafka : Hochzeitvorbereitungen auf dem Lande, Fischer, 1953, S. 220
- 14) これは Ich のひとつの Variation に他ならずしたがって Ich の「変身」なのである。これはカフカの作品に現われたもっとも早い変身願望であり、以後 Raban→Gregor とつづく。
- 15) Beter の告白は主に認識論的懐疑に関係している。たとえば, „Ich erfasse nämlich die Dinge um mich nur in so hinfälligen Vovstellungen, daß ich immer glaube, die Dinge hätten einmal gelebt, jetzt aber seien sie versinkend“, „Es scheint nun wirklich, daß es euch (Dinge のこと一筆者注一) nich gut tut, wenn man über euch nachdenkt, ihr nehmt ab an Mut und Gesundheit.“ (いずれもヒュペーリオン版から引用)。つまり Beter は人間の言語とか意識といった認識能力は Dinge の真の姿をゆがめてしまい把握できないのではないかという懐疑を抱いている。しかし Dinge の世界そのものが危機にさらされているのではなく、これは Beter の感覚の問題である。こうした認識に対する懐疑の生ずる根源には、深く疎外されているが故に現実と正常な関係を結びえない Beter の存在状況が先行しているはずだ。しかし W. Emrich はこの認識論的懐疑を発言者 Beter から切り離し、精神史の観点から一般化して論じている。(W. Emrich : Franz Kafka, Athenäum, 1970, S. 87) たしかに人間の表象や言語に対する不信感・無力感、その逆に Dinge の優位は Hoffmannsthal の „Ein Brief“ (1902), Rilke の『マルテの手記』, この『ある戦いの記録』更にはサルトル『嘔吐』までもたどることのできる現代文学の主要テーマであるが、この小論の観点からはずれるのでたちいることができない。
- 16) ヒュペーリオン版から引用、一般にヒュペーリオン版のほうが表現が明確である。なお、ここでの「陸地の船酔い」の比喻はしばしばカフカの作品に出てくる。Josef K も屋根裏の裁判所でこれにおそわれて敗退する。人間存在の不安定性を示す比喻である。田舎の大地に根ざした農夫たちを見てカフカは羨望の念をこめて書いている、「彼らは農業に避難した貴族といった感じだ。自分たちの仕事を賢明に謙虚に配慮してすきまなく全体にはまりこみ、あらゆる動揺や船酔い Seekrank から、幸福な死の時に至るまで、まぬがれている」

(Kafka : Tagebücher より。1617. 10. 8)

- 17) この Beter の語る Episode も直接カフカの体験に根ざすものである。カフカは Brod あての手紙の一節でまったく同じことを自分の経験として語っている。ただし作品中では手紙にあるこの Episode への注釈 „Da erstaunte ich über *die Festigkeit*, mit der die Menschen das Leben zu tragen weiß.“ (Kafka : Briefe, a. a. O, S.29) を完全に削除している。作品の文章が解説的に墮すのを避けるためであろう。
- 18) 自我内部の戦い、と言ってもむろん、自我と世界の戦いと言ってもいい。内部と外部、主観と客観は別々に存在するものではない。ただカフカのこの作品において（カフカにおいては一般にそう言えるが）外的な要素は精神的なものの表現機能として在るので、Ich—Welt の戦いよりも自我内部の戦いという点を強調するのである。
- 19) 日本の新潮社版全集では Bauernfänger は「詐欺師」と訳されている。しかし、カフカはこの場合、文字どおり Bauern (田舎者) + Fänger (捕獲者) という意味あいを含めて使っており、こうとて始めてこの小品がよくわかる。言葉の概念的・抽象的な意味の層をつきぬけ、もともとの具体的な意味の次元にまで下り立って語の生命をくむのがカフカである。言葉を wörtlich にとることによって、カフカの言語の表情の豊かさがわかる。
- 20) H. Politzer はカフカの人物の原型としている。„Die typische Zentralgestalt Kafka ist und bleibt der Junggeselle“ (Politzer, a. a. O, S. 58)。たしかにこの指摘は正当であるが、ただ Politzer は『ある戦いの記録』にはほとんどまったく言及していない、これでは不十分である。カフカにおける Zentralgestalt=Junggeselle, の前身萌芽として我々は更に Beter や Ich という形象があることを今や指適しうる。
- 21) キルケゴール『死に至る病』の鋭い分析を思い出す。自己の問題を問うてこれほど徹底した書物は他にないだろう。彼によれば、神への関係なしでは自我の不均衡に救いはない。内的な自我は「無限性の絶望」であり、社会的な自我も「有限性の絶望」として共に絶望の形態であり、究極的には「罪」とされる。